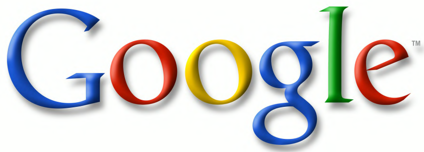
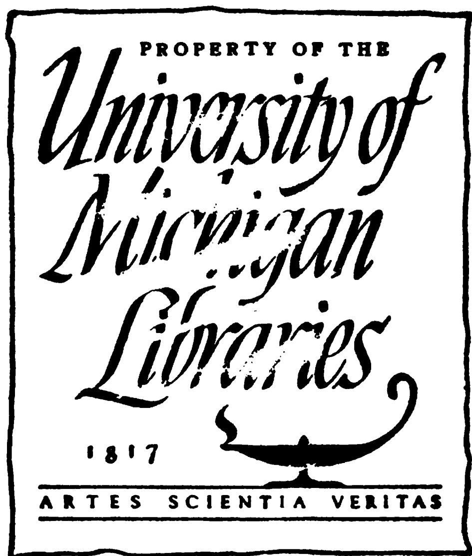
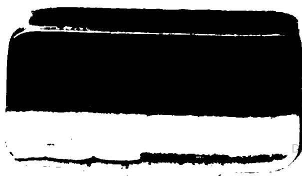




PROPERTY OF THE
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

PAR

ALBERT SOUBIES

Publication couronnée par l'Académie des Beaux-Arts

ILES BRITANNIQUES

DES ORIGINES AU XVIII[e] SIÈCLE



PARIS

LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES

E. FLAMMARION SUCCESSEUR

Rue Racine, 26, près de l'Odéon

[illegible]

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

—

ILES BRITANNIQUES

DES ORIGINES AU XVIII[e] SIÈCLE.



HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

PAR

ALBERT SOUBIES

Publication couronnée par l'Académie des Beaux-Arts

ILES BRITANNIQUES

DES ORIGINES AU XVIIIe SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

MDCCCCIV



PRÉFACE

L'histoire de la musique dans les Iles Britanniques est, sur le continent, assez peu connue. En Angleterre même, si l'on en croit quelques-uns des écrivains de cette contrée qui ont abordé le plus récemment ce sujet, elle n'a pas été toujours l'objet de l'attention qu'à beaucoup de points de vue elle mérite. Un des critiques auxquels nous faisons allusion a reproché à certaines feuilles périodiques de son pays le caractère superficiel d'articles musicaux un peu trop purement « occasionnels » et dus trop souvent à ce qu'il nomme « des amateurs demi-savants ». Le même

auteur déplore que les historiens britanniques de la littérature *aient fréquemment trop négligé ce qu'on pourrait appeler la partie musicale de leur sujet, — c'est-à-dire, en ce qui concerne les origines, l'étude des mélodies sur lesquelles les poèmes primitifs étaient toujours* chantés, *la poésie et la musique ayant constitué alors, en quelque sorte, les deux parties indivisibles d'un seul et même art.*

Les pages d'Ambros sur la musique anglaise sont considérées par la critique comme ayant été, même dans les pays de langue allemande, trop peu lues. Faut-il donc attribuer cette indifférence à une prétendue insignifiance du sujet? Non assurément, car, selon les expressions du savant M. Nagel, une semblable question « ne se pose même pas pour les connaisseurs ». Le même écrivain, auteur d'une fort remarquable

histoire de la musique en Angleterre, fait observer que l'incontestable intérêt d'une telle histoire se rapporte principalement aux époques les plus reculées, du moins à partir environ de l'an 1200. Au XVᵉ siècle se place un fait des plus considérables, puisque d'après les autorités les plus sérieuses, celle de Haberl, en particulier, l'invention de la véritable polyphonie doit être définitivement attribuée à Dunstable.

A l'ensemble de l'histoire de la musique anglaise, des contributions importantes ont été apportées par la récente histoire, que nous venons de citer, de Nagel, et, d'après Nagel lui-même, par le travail considérable, également récent, d'un Anglais, Henry Davey. On peut même, selon les critiques allemands, dire de ce dernier qu'il a, sur bien des points, véritablement renouvelé la matière. Nous avons, et notamment en ce

qui concerne notre début, largement profité de ces excellents ouvrages, si recommandables par la parfaite méthode, la sûre et scrupuleuse érudition, la rare conscience avec lesquelles ils sont traités. C'est particulièrement grâce à eux, en y joignant quelques autres sources, qu'il nous a été possible de retoucher et de compléter l'esquisse que nous avions nous-même tracée de ce chapitre, à plusieurs égards réellement curieux, de l'histoire musicale.





CHAPITRE I

DES ORIGINES AU XVe SIÈCLE.

Les commencements, ici comme presque partout, sont assez obscurs. Ils appartiennent, pour ainsi dire, à la légende, à la préhistoire. En un écrit sommaire, comme l'est forcément celui-ci, nous ne pouvons entrer dans l'examen de la question de race, en distinguant dans l'œuvre commune de la musique britannique, l'appoint respectif de chacun des groupes ethniques par l'ensemble desquels a été peuplée l'Angleterre. Nous aurons plus loin à dire quelque chose des Normands. L'élément

saxon (remarquons en passant que le mot anglais *glee*, représentant un genre original de composition que nous caractériserons plus tard, est issu du vocable saxon *gligg*) l'élément saxon, disons-nous, a, d'après un des historiens que nous avons mentionnés dans notre préface, fait preuve, en musique, de dons moins brillants que ceux des Celtes, mais peut-être, en revanche, plus profonds, plus complexes. Pour ce qui concerne les Celtes, leur goût et leur aptitude pour la musique ont été en quelque sorte reconnus de toute antiquité. Cela s'applique également à ceux d'Ecosse, à ceux du pays de Galles et à ceux de l'Irlande, comme, en ce qui regarde ces derniers, pourrait servir, entre autres témoignages, à le démontrer, le livre d'O'Curry relatif aux coutumes des anciens Irlan-

dais. Les Celtes, dès une date fort reculée, se plaisaient aux poésies *chantées*, avec l'accompagnement d'une « harpe » plus ou moins primitive.

Il subsiste, des débuts du VIe siècle, le nom d'un « barde », celui d'Aneurin Gwandrydd, à la fois guerrier et poète-chanteur, et de ces *Gododiniens* dont il était le chorège et le chef. Il eut pour frère le plus ancien des annalistes bretons connus, Gilbas Albanius. Un sanglant épisode de l'invasion anglo-saxonne, le combat ou plutôt le massacre de Cattracht fut célébré par lui dans un fragment lyrique, que, devenu vieux, il exécutait en s'accompagnant lui-même de sa harpe.

Certains chants populaires gallois, transmis par la tradition, passent, d'une façon d'ailleurs hypothétique, pour remonter au VIIIe siècle ; — nous faisons par exemple allusion au

chant qui se rapporterait, selon la légende, à la bataille de Rhuddlan. Un peu plus tard, au XIe siècle, mais antérieurement à l'invasion normande, nous rencontrerions un document se référant à un congrès de bardes.

Sans quitter le VIIIe siècle, et en abordant le domaine de l'influence saxonne, nous trouverions les *Cantiones saxonicæ* que chantait lui-même au peuple, principalement en vue de l'édification morale, un ecclésiastique, Aldhelm, de race royale, qui, élevé dans un monastère augustinien, devint abbé puis évêque. Au siècle suivant appartiennent les souvenirs brillants du règne d'Alfred le Grand qui, très jeune, succéda à son frère Athelred en 871, et qui joua dans son royaume insulaire un rôle de civilisateur analogue à celui de Charlemagne sur le continent. Il ver-

sifiait, touchait les cordes. On doit, paraît-il, considérer comme purement « mythique » le fait, longtemps accrédité, de la création par ses soins d'une chaire de musique à Oxford.

Ce qui serait en un sens plus important, du moins en ce qui s'applique à la musique ecclésiastique, c'est l'introduction, vers la fin du VIIe siècle, du plain-chant ambrosien, introduction à laquelle se rattachent les noms de Théodore de Tarse et d'Adrien de Naples. Nous ne pouvons au reste nous attarder ici à l'analyse des questions que soulèveraient divers monuments anciens de l'art religieux, depuis l'époque dont il vient d'être parlé jusqu'aux temps auxquels appartient la litanie de la reine Mathilde, morceau probablement exécuté au couronnement de cette princesse en 1067.

On verra, dans une autre partie de cet ouvrage, quelles conjectures intéressantes ont été émises relativement à l'évolution, à partir d'une certaine date, de la musique instrumentale dans les Iles Britanniques. Le goût pour les instruments musicaux était une particularité très saillante chez les Irlandais, et les Ecossais se distinguèrent aussi par là de bonne heure. S'il s'agissait de caractériser la forte individualité écossaise, nous signalerions les indications précieuses, ayant trait à l'ancienne musique, que contient le vingt-neuvième chapitre de l'historien Jean de Fordun qui, dans une chronique générale, conduisit les annales de son pays jusqu'en 1360. Au XIIe siècle, un voyageur continental, Giraldus Cambrensis, ayant visité l'Irlande, déclarait les habitants de ce

pays supérieurs, en musique instrumentale, à ceux de toutes les autres contrées. Ce serait ici le lieu de faire observer que la harpe, dans les deux branches de la race celtique, a porté les noms respectifs de *clairsach* et de *telyn*. L'instrument national primitif qui paraît avoir été joué avec les doigts ou plutôt avec les ongles, sans *plectrum* ni archet, est déjà cité par Venantius Fortunatus sous le nom de *chrotta,* mot que l'on retrouve sous les formes : crut, crwth, crowd. Ce fut plus tard un instrument à six cordes, dont la structure, d'ailleurs, varia sensiblement. — C'est à une date relativement tardive que la harpe proprement dite acquit la colonne qui a subsisté dans sa construction moderne. D'autres instruments sont mentionnés par différents auteurs et furent usités à divers moments du

Moyen Age : la cithare, le timpan, etc., puis des instruments à vent : une sorte de trompette, une flûte de quatre pieds de long à embouchure, une cornemuse, des cors ; — ceux-ci figurent déjà dans l'iconographie du Psautier de Cantorbéry. De curieux détails nous sont fournis sur l'espèce de « hautbois » (se rappeler peut-être, à ce sujet, les « hautbois » dont parlent les indications scéniques du théâtre de Shakespeare), instrument de signal dont furent munis les hommes du guet (Wait) à Londres, et dont un édit du roi Edouard Ier nous révèle l'existence.

En ce qui regarde la famille des cordes, on comprend, d'autre part, quelle serait l'importance de recherches, possibles seulement dans un travail technique, sur l'apparition de l'archet.

Il y aurait aussi bien des particularités à relever relativement à l'orgue. Cet instrument est déjà mentionné dans le poème d'Aldhelm *De laude virginitatis*. Le manuscrit célèbre qui contient le *Credo* de Saint-Athanase, et qui depuis le XVIIIe siècle est sorti d'Angleterre, renferme la représentation d'un orgue joué par deux moines. Saint Dunstan, habile, suivant la tradition, dans la musique religieuse (et aussi dans la musique profane), passe pour avoir construit, au Xe siècle, un orgue « avec des tuyaux en cuivre ». Au même siècle, appartient l'orgue de l'évêque Elphège, lequel comportait, paraît-il, 400 tuyaux, et, pour la soufflerie, n'exigeait pas moins de 70 hommes.

***

Pour ce qui regarde la théorie musicale, il existe au Moyen Age en Angleterre un assez grand nombre de traités dont les auteurs furent généralement des religieux. En dehors du Catéchisme de musique d'Alcuin, conservé dans un manuscrit de Vienne, aucun de ces ouvrages, dit M. Davey, n'égale en antiquité ceux de Hucbald et de Guido, mais plusieurs sont d'une très haute importance. Nous trouvons tour à tour le traité de John Cotton (l'auteur en est encore à la diaphonie : quant à la musique mesurée, elle lui est inconnue); — puis le traité anonyme, *De mensuris et discantu,* très en avance sur le précédent, où il est question de la musique mesurée, et où il est fait mention du personnage, unique ou double, que l'on désigne sous le nom de Franco ; — puis l'œuvre de Johan-

nes de Garlandia, confondu parfois à tort avec Gerlandus de Besançon, et à qui ne doit sans doute pas être attribué l'autre bref traité en deux chapitres conservé sous son nom à Einsiedeln ; — l'ouvrage important de Walter Odington, qui a touché à une foule de questions musicales, traitant des instruments à cordes, des proportions des tuyaux d'orgue, de l'accord des cloches ; ce livre démontre quelle était l'érudition de l'auteur en tout ce qui se rapporte à l'antiquité, au chant des Eglises d'Orient et d'Occident ; on rencontrerait dans ces pages de curieuses indications sur la manière de composer les *rondels;* le *mouvement contraire* est décrit dans des termes qui mériteraient d'être commentés si le défaut d'espace ne nous l'interdisait ; ajoutons que l'auteur, quelquefois appelé Walter de Evesham, a été con-

fondu avec Walter de Einesham. Nommons Robert de Handlo, de l'œuvre duquel il existe au British Museum une copie faite par Pepusch que nous avons mentionné dans notre *Histoire de la musique allemande*. Le traité *De quatuor principalibus*, etc., ne doit pas être oublié. Signalons encore Ælred Theinred, et rappelons que Hawkins revendiquait pour Jean de Muris la nationalité anglaise.

D'autres traités ont été malheureusement perdus : le *De tonorum harmonia* de Wolstan, moine saxon de Winchester (vers l'an 1000); — le *De re musica* d'Osbern de Cantorbéry (vers 1070) ; — les *Rudimenta musices,* d'Adamus Dorensis ; — plus tard le traité d'un auteur né en Ecosse, Simon Tailler (vers 1240) ; — le *De musica* d'Alphredus Anglicus,

homme d'Eglise, aussi appelé Alfred le Philosophe, quelque temps fixé à Rome, où sa réputation fut grande, et qui ne retourna définitivement dans sa patrie qu'en 1268, à la suite d'un légat du pape, le cardinal Ottoboni.

On a fait cette remarque assez curieuse que pas un seul de ces traités théoriques n'est dû à un auteur de race celtique.

Nous pensons que l'on pourrait encore citer, parmi les théoriciens anglais du Moyen Age : Aaron, abbé à Cologne, mais né en Ecosse (XIe siècle); Fastolphe, ami de saint Bernard; Athelard, qui voyagea en Egypte et en Arabie, et qui fut, d'après la traduction arabe, l'auteur d'une version latine des *Eléments* d'Euclide; Grégoire de Bridlington; Guillaume de la Mare; Tunstède;

Bartholomæus de Glantville, issu de la famille des Suffolk.

A côté des livres techniques, une petite place pourrait être réservée aux ouvrages *littéraires* et *scientifiques*, à ceux qui ne touchent à la musique que d'une manière indirecte ou incidente. Sur ce terrain, à quelques siècles d'intervalle, nous rencontrerions le nom imposant de Bède le Vénérable, si, pour le classer dans cette section, l'on admet qu'il n'est point l'auteur des traités spéciaux placés sous son nom, et celui de Roger Bacon. Au XIIe siècle, citons Salisbury pour le passage de son *Polycraticus* où il se montre opposé à la musique d'église trop savante. Egalement en ce siècle, le frère de lait de Richard Ier, Alexander Neckam fait au moins allusion à la musique dans son poème : *De laudibus divinæ sapientiæ*. Au

même temps se rapporte le poème, où des passages sont consacrés à la musique, d'Alain de l'Isle, personnage assez mystérieux et que l'on doit peut-être considérer comme Anglais.

Pour en finir avec la littérature musicale de cette période, signalons le traité anonyme, publié jadis par Coussemaker, et qui date à peu près de 1189, dont l'auteur, Anglais, ou tout ou moins ayant résidé en Angleterre, nomme plusieurs chanteurs de ce pays; — l'un d'eux notamment, aurait été attaché à la Cour Royale. Le même ouvrage contient des observations sur les tons majeurs et mineurs, et sur diverses particularités du jeu des organistes de la partie occidentale de la Grande-Bretagne.

***

On a pu grouper un certain nombre de faits se rapportant à la naissance de l'harmonie. Nous ne discuterons pas le passage, relatif à cette matière, de l'*Histoire ecclésiastique* de Bède, mais ici doit prendre place une remarque d'un écrivain déjà cité plus haut, Giraldus Cambrensis, et relative au reste, à l'harmonie pratique plutôt que théorique. Il note que les Gallois ne chantent pas leurs airs populaires à l'unisson comme les autres peuples, mais en harmonie. Dans l'Angleterre du nord se retrouvait la même particularité, que certains auteurs expliquent par une influence scandinave ou germanique. D'autre part, en ce qui concerne la musique savante, un écrivain que nous avons déjà cité fait remarquer que, de l'an 1010 à l'année 1300, Paris était le centre intellectuel du monde, que

de nombreux étudiants anglais y séjournaient, que les études de composition musicale étaient alors à Paris en avance sur le reste de l'Europe, et que les jeunes Anglais venus sur le continent pouvaient ensuite rapporter de là dans les Iles Britanniques des germes féconds.

Les premiers essais harmoniques, en Angleterre comme ailleurs, sont frustes et barbares, et, tels que l'hymne *Virtute numinis non natura*, présentent des suites d'octaves et de quintes. Un manuscrit maintenant à l'Université de Cambridge nous offre une harmonie à trois parties. Quelques autres fragments existent, avec l'emploi d'une portée de quatre lignes. — Signalons aussi un exemple de mesure ternaire.

Nous rencontrons, au XIIIe siècle, une œuvre qui constitue une des plus

singulières énigmes de l'histoire musicale. Nous voulons parler du *canon* célèbre qui a tant exercé la sagacité des érudits. Disons tout d'abord que les allusions à de prétendus *canons* dans des auteurs du XIIe siècle (Jean de Salisbury, ou Walter Mapes en un passage du *Contra avaros*) reposent sûrement sur une simple confusion verbale, et ne doivent pas être entendues comme s'appliquant à des canons véritables. En réalité, aucun canon n'est connu avant le XVe siècle, à l'exception de celui dont nous allons nous occuper, d'ailleurs très brièvement. En Angleterre, particulièrement, il faut descendre jusqu'à 1453 pour rencontrer un petit morceau de forme canonique, bien plus simple au reste que celui qui donne lieu à un si grand étonnement, et écrit pour honorer

John Norman, Lord Maire de Londres

Au fond c'est une chose, de l'aveu général, inexplicable que l'existence du canon que Hawkins reporte au xve siècle, que Burney fait remonter à une date plus ancienne, et que l'examen paléographique permet de fixer d'une manière indiscutable environ à l'année 1226. Des particularités de tonalité et d'écriture seraient à signaler. La notation est celle de Franco dans son traité *De mensurabili musica*. La portée est à six lignes. C'est une pièce profane qui se trouve au milieu de la musique ecclésiastique destinée à l'usage d'un monastère. La composition est un double canon pour six voix. On y relève, au surplus, des fautes, par exemple des quintes de suite.

Le sujet des paroles est le printemps, le charme du mois de mai, le

chant du coucou, etc. C'est John de Fornsete qui paraît être l'auteur de la musique aussi bien que du texte. Comment une telle pièce, à une telle date, a-t-elle pu être composée? Ce problème demeure, provisoirement, sans solution.

Nous avons çà et là dit quelque chose de la musique populaire. Nous complèterons ici, surtout d'après M. Davey, ce qui se rapporte à une si essentielle partie de notre sujet. Cette musique ne cessa de se perfectionner. Elle était liée à une foule de coutumes. Au XIIIe siècle, en tout si florissant, il existait à Londres une société musicale appelée *Le Pui*. Il convient de signaler aussi le développement intéressant de l'art des bardes et des ménestrels, les uns déjà mentionnés, d'origine celtique, les autres de provenance normande. Les bardes

remarquons le, appartenaient à un ordre plus relevé que les ménestrels. Bien entendu, d'ailleurs, en ce qui regarde les bardes, il n'y a pas lieu d'attacher de l'importance à des monuments bizarres tels que la pièce de musique (du reste ancienne), présentée, dans un manuscrit du XVIIe siècle, comme ayant été jouée à la cour du roi Arthur. Les règlements à l'usage des bardes gallois, si curieux et que nous regrettons de ne pouvoir transcrire ici, indiquent qu'ils étaient surtout poètes, et que la musique ne constituait pour eux que l'accessoire. Cependant il leur fallait posséder une certaine culture musicale, savoir accorder la harpe et en jouer, etc., etc. N'oublions pas de rappeler qu'aux temps anciens, en pays celtique, un serf n'était pas autorisé à jouer de la harpe.

Nous venons de dire que les ménestrels remontaient à la conquête normande. On a gardé le nom de quelques-uns de ceux qui furent contemporains du duc Guillaume : Taillefer est cité dans Augustin Thierry. Un peu après, nous trouvons Rahere, attaché à Henri Ier. Il y avait une différence entre les ménestrels qui amusaient le peuple, et ceux qui fréquentaient les souverains et les seigneurs. Les ménestrels de l'ordre le plus relevé étaient constitués en hiérarchie. Chaque province avait un *roi*. Un grand nombre de ménestrels assistèrent au mariage des filles d'Edouard Ier, Jeanne et Marguerite. Ces artistes étaient en général largement payés. En 1306, à Whitsuntide, fut tenue une *Cour plénière*. Six *rois* étaient présents, porteurs de noms encore tout français. D'autres

avaient des surnoms également de forme française, Reginald « le Menteur »; Guillaume « Sans manière » etc.

Quant aux ménestrels de l'ordre le plus vulgaire, ils chantaient de longs poèmes dans la rue, divertissaient la foule, hantaient les tavernes et les « maisons de bière », avaient un répertoire de « carols » et de rondes. Les foires attiraient un grand nombre de ces virtuoses ambulants. Quant au genre de leur musique, il serait assez difficile à déterminer. Elle était sans doute très monotone, se réduisant peut-être fréquemment à une courte mélopée sur laquelle, sans se lasser, on chantait les innombrables strophes de quelque long poème.

En terminant ce chapitre préliminaire, nous devons appeler l'at-

tention sur la stérilité relative du XIVe siècle. Nous ferons également observer que c'est sans doute à cette époque qu'il faut placer le théoricien Hanboys.





CHAPITRE II

LES XVe ET XVIe SIÈCLES.

C'est dans la première partie du xve siècle que nous rencontrons, en Angleterre, l'importante figure musicale dont il a été sommairement question dans notre préface : celle de Dunstable. Il semble, nous l'avons dit, définitivement acquis que c'est bien à lui qu'il convient de faire remonter la véritable *polyphonie*, régulière, ordonnée, d'apparence vraiment artistique. Le premier, sans doute, il sut donner de l'indépendance et de l'individualité à chaque partie, faire un usage rationnel et

systématique de procédés inventés par d'autres, l'imitation, la disposition ingénieuse de la phrase et de la période, etc., etc. Son œuvre la plus caractéristique est peut-être sa composition sur ces paroles : *O rosa bella*. C'est un chant d'amour, à trois voix, où est habilement traitée une mélodie que, selon toute apparence, il avait trouvée tout existante, à l'état de chant populaire. Cet ouvrage a été découvert à Rome, et ensuite, dans une version comportant quelques variantes, à Dijon. Ses œuvres, et celles de sept autres auteurs anglais, furent, durant son existence, copiées dans un livre de Chœur pour l'usage de la cathédrale de Trente en Tyrol. Ce manuscrit de Trente est actuellement à Vienne. D'autres manuscrits ont été trouvés à Bologne, à Plaisance, à Modène. Ce dernier est le

plus important. Avec des œuvres flamandes, il comprend quarante-huit compositions dues à des Anglais; parmi elles figurent un *Magnificat* et trente motets de Dunstable. Quatre de ces ouvrages sont écrits pour quatre voix, et tous les autres pour trois voix. M. Barclay, l'un des éminents conservateurs du British Museum, venu à Modène en 1892, a exécuté une copie complète (maintenant au British Museum) de ces trente-et-une œuvres de Dunstable

L'on ne possède, biographiquement, aucun document sur Dunstable, en dehors des deux épitaphes latines dont l'une le qualifie de mathématicien et d'astronome. Un de ces textes nous dit de lui :

. . . melior vir de muliere
Numquam natus erat.

La renommée de Dunstable, par la suite, subit une éclipse, à tel point qu'en Allemagne, il put être quelquefois, paraît-il, en vertu de la vague similitude des noms, confondu avec saint *Dunstan,* lui-même, d'ailleurs, un vrai maître en musique, dont il a été question dans notre chapitre précédent. Mais pour les contemporains, la réputation de Dunstable fut considérable, et s'étendit à toute l'Europe, — ainsi que celle de ce que l'on peut nommer son école. Hugo Riemann, en désignant Dunstable comme « le père du contrepoint proprement dit », en admettant comme plus que vraisemblable l'opinion que « le contrepoint sévère se serait développé en premier lieu en Angleterre », ajoute avec raison que « les maîtres de ce pays semblent s'être répandus, vers 1400, dans le reste de

l'Europe, comme le firent plus tard les Néerlandais ». Les Anglais avaient pour trait commun l'abandon des vieilles règles plus ou moins vaines des Boèce et autres théoriciens surannés, l'adoption d'un système mieux fondé sur la nature et les exigences de l'oreille, la proscription des antitonales quintes de suite, etc., en un mot, une conformité préparatoire aux principes sur lesquels s'est progressivement élevé l'édifice de la musique moderne. C'est bien là la « contenance anglaise » dont parle, vers 1437, le poème français de Martin le Franc, qui, nommant Dunstable et les siens, ajoute qu'une

Merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable.

D'autre part, Tinctor, dans le *Proemium* de son *Proportionale* écrit :

Novæ artis fons et origo apud Anglicos, quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur. » Il existe, à la bibliothèque de St Marc, à Venise, un traité du xve siècle : *De præceptis artis musicæ et practice Compendiosus Libellus.* L'auteur, *Guglielmus Monachus,* sans doute italien, mais probablement élève des Anglais, donne des chapitres intitulés : *De modis Anglicorum* et *Regula contrapuncti Anglicorum.* Au « style anglais » appartenaient le *Fauxbourdon,* à trois voix (ténor, contra-ténor et soprano) et le *Gymel* (peut-être de *Gemellum,* si l'on s'en rapporte au manuscrit d'Eton) à deux voix (soprano et ténor).

***

Le poème de John Alain fait allusion à plusieurs musiciens anglais,

inconnus ou peu connus, de ce temps. Parmi les noms de compositeurs, ceux que nous pouvons mentionner sont les suivants : Lyonel Power, qui, théoricien comme Cutell et Chilston, édicta, dans un traité écrit en anglais, la défense expresse des suites d'unissons, de quintes et d'octaves ; — John Benet, Bedingham, Stanley, Stove, Richard Markham, *Gervasius de Anglia*, etc. (ces noms apparaissent dans les manuscrits de Modène, Trente, Bologne); — puis, surtout en ce qui concerne la seconde moitié du xve siècle, les auteurs principalement de compositions religieuses, et aussi de quelques pièces profanes : William Corbronde, John Tuder, Nesbet, Hawt, Fowler, Garnesey ; puis John Browne, Walter Lambe, Horwud, Wylkynson, Hugo Kellyk, Edmond Turges,

Fawkins, Bridgman, John Sutton, Hacomplaynt, Nicholas Huchyns, Richard Hygons, John Hampton, Holyngbourne, Sygar, William Stratford, Mychelson, Baldwin. Citons encore Robert Wydow, poète autant que musicien, Robert Morton, qui visita Cambrai en 1474; Henry Abyngdon, grand chanteur et organiste, qui fit partie de la Chapelle Royale à partir de 1465. A la même Chapelle Royale, en qualité de maître des Enfants appartint Gilbert Banastir, dont le principal ouvrage est un : *O Maria et Elisabeth.*

Le plus connu peut-être des musiciens anglais de cette période est John Hothby (Otteby, Ottobi) qui, dans un de ses écrits, mentionne Okeghem, qui séjourna à Florence, à Ferrare, et à Lucques (où ses services furent particulièrement appréciés) et

qui fut rappelé par Henri VII en Angleterre. Un manuscrit maintenant introuvable, et qui au XVIIIe siècle existait encore à Ferrare, renfermait plusieurs de ses compositions.

Aux débuts du XVe siècle se rapportent les commencements de la Chapelle Royale. Henri V est peut-être le premier souverain qui ait formé un établissement musical régulier de ce genre. Un texte du temps parle avec admiration de cette *plena... cantoribus ampla capella*. Les noms de plusieurs de ces *cantores* nous sont connus. Il y eut d'abord huit enfants et vingt-quatre clercs; plus tard ce dernier nombre fut porté à trente-deux. Signalons en passant la part faite à la musique, représentée sans doute par ce personnel, en tout ou en partie, lors de l'entrée solennelle du roi à Rouen. — C'est plus ou moins en imitation

de cette Chapelle de Henri V que l'on voit, vers les mêmes dates, apparaître d'autres organisations analogues. Ce fut ainsi, notamment, que le service musical fut, à la cathédrale de Cantorbéry, institué et réglé par l'archevêque Chicheley.

Pour ce qui concerne le règne d'Edouard IV, des détails intéressants, sur le fonctionnement de la Chapelle Royale, nous sont indirectement fournis par le *Livre noir,* registre des comptes de la Maison Royale (*Domus Regis*). Un témoignage étranger loue l'agréable musique que formait alors un chœur de soixante voix; le même document assure qu'il n'existait point de meilleurs chanteurs dans le monde. — C'est également au règne d'Edouard IV que se rapporte l'institution fixe et définitive de la corporation des Ménestrels.

Quelques détails doivent ici trouver leur place relativement à l'état et aux progrès de la musique en Ecosse. On a fait remarquer que la longue captivité de Jacques Ier, roi de ce pays, en Angleterre, avait coïncidé avec l'époque où florissait Dunstable. Quand le jeune roi, marié à une Anglaise, retourna dans son royaume, il y introduisit la « nouvelle musique ». Lui-même composa de la musique religieuse et les morceaux intitulés *Cantilenæ Scoticæ*. La renommée de ces pièces fut grande, et s'étendit jusqu'en Italie. Tout cela a par malheur complètement disparu. Dans la seconde moitié du siècle se rencontre, en Ecosse, le règne de Jacques III, prince artiste qui avait plus de goût pour la musique et pour l'architecture que pour la politique. Comme les monarques anglais, il se créa une

Chapelle. Un autre indice de culture musicale écossaise est la présence, dans Petrucci, d'un compositeur appelé *Paulus Scotus*.

En somme, le xve siècle, dans les îles britanniques, commence, au point de vue musical, d'une façon très brillante. A cette période féconde succèdent des années moins riches en résultats. Mais, avec les dernières années du siècle, les beaux temps recommencent. Une ère nouvelle se manifeste dans la musique religieuse. Bientôt va se développer la musique instrumentale, particulièrement avec les instruments à clavier. Ainsi se prépare le xvie siècle, belle époque pour la musique anglaise.



Le xvie siècle vit s'accomplir en

Angleterre un événement d'une portée immense, et qui, de façon directe ou indirecte, exerça une influence considérable sur le développement de la musique : nous voulons parler de la Réforme. Nous n'entrerons du reste pas dans le détail de cette histoire, forcément assez complexe, et même embrouillée. Selon les temps, par exemple, l'orgue fut proscrit ou remis en honneur. Après avoir dû se taire, les orgues de St Paul, lors du *Te Deum* chanté à l'entrée triomphale de la reine Marie dans sa capitale, firent de nouveau entendre leur voix puissante. Le chant religieux anglais qu'Erasme signalait comme s'étant trop complu au genre fleuri et orné subit par moments une simplification, surtout en vue de permettre une plus complète et plus précise intelligence des paroles. Sous l'empire des idées nou-

velles, le chant des Psaumes constitua une espèce de nouveauté. Il faut encore signaler, comme un contre-coup de la Réforme, le fait que des copies précieuses de centaines, nous dit-on, de messes, de *Magnificat*, de motets, furent, dans certaines circonstances, dispersées comme papiers de rebut.

Dans ce XVIe siècle que devaient signaler tant de particularités intéressantes, et, entre autres, par suite de la centralisation croissante, la concentration de tous les talents à Londres, l'introducteur de la Réforme fut précisément un roi musicien, Henri VIII. Il avait fait des études techniques assez approfondies. Les ambassadeurs vénitiens, venus en 1515, ont rapporté qu'il savait jouer de presque tous les instruments. D'après Pasqualigo, il avait un réel talent sur le luth et la virginale, chan-

tait bien, et était un excellent lecteur à première vue. Il a composé, pour la Chapelle Royale, deux offices complets. Le motet imprimé par Hawkins est bien connu. Quant à l'antienne : *O Lord, the Maker of all things !* c'est par une fausse attribution qu'on lui en a accordé la paternité. Sous Henri VIII, la Chapelle Royale atteignit par ses soins un degré supérieur de perfection et d'importance ; presque tous les musiciens remarquables de l'époque en firent tour à tour partie. Sagudino rend témoignage à la valeur des exécutions de cette chapelle, où l'on entendait dans une sorte de céleste « jubilation » des voix plutôt divines qu'humaines. Des basses profondes, notamment, on disait qu'elles étaient sans égales au monde. — Des grands seigneurs avaient maintenant d'autres

« chapelles ». On cite celles du Duc de Buckingham et du Cardinal Wolsey.

En ce qui regarde l'art de la composition, en Angleterre, au XVIe siècle, nous mettrons premièrement en relief les artistes que l'on peut considérer comme les plus grands parmi ceux qui s'y sont adonnés. Nous trouvons tout d'abord Fayrfax, qui pouvait avoir une trentaine d'années en 1500, et à qui l'on peut attribuer la plus large part dans les progrès assez grands réalisés pendant le premier tiers du siècle. Nous passons ensuite à Tye, auteur de belle musique vocale, principalement religieuse (désignons comme véritablement magistrale son antienne : *I will exalt Thee*). Il subsiste de lui beaucoup d'œuvres. Un peu plus jeune que Tye, Tallis, comme lui organiste, fut re-

gardé par ses contemporains comme ayant atteint au « sublime ». Citons ses *Cantiones sacræ*, et son beau motet à 40 voix : *In spem alium non habui*. Il est à noter que, dans le service anglican, l'on exécute journellement encore de sa musique. Son *Hymne du soir* est cher, a dit un écrivain britannique, à « toute la race qui parle anglais ». Il était d'une habileté consommée dans tous les artifices les plus difficiles du contrepoint. Ce n'était là pour lui, a-t-on dit, qu'un « jeu d'enfant ». Selon la piquante expression d'un critique de sa nation, il était moins chez lui, *less at home*, dans le style instrumental, mais on peut signaler comme le chef-d'œuvre peut-être de la musique religieuse vocale de l'Angleterre son motet très développé, remarquable par les dessins, les entrées, la perfection de

l'écriture, pour huit chœurs à cinq voix. Cette œuvre compte entre les spécimens les plus caractéristiques de la polyphonie. — Après lui, une haute figure, pour la fin du siècle, vers le temps du règne d'Elisabeth, est celle de son élève William Byrd, qui, selon un texte latin contemporain, était *...tantum natus decorare magistrum.* D'autres témoignages le présentent comme « le plus célèbre musicien et organiste de la nation anglaise », comme un Phénix que nul ne peut égaler, comme un homme vénéré de tous les musiciens, comme un artiste surpassant tous ceux d'Angleterre et de l'étranger, comme un « Père de la Musique ». Faisons observer qu'il appartient au XVIIe siècle aussi bien qu'au XVIe, puisqu'il mourut, dans un grand âge, en 1623. Citons sa musique sacrée, son chant à trois voix

pour la tragédie latine de Legge, *Richardus III* ; ses madrigaux, dont quelques-uns, par exemple la *Virginella,* sont d'une remarquable pureté d'écriture ; le canon, aujourd'hui encore très connu, *Non nobis, Domine,* que la tradition lui attribue ; le *Ne irascaris, Domine,* qui fait partie des *Cantiones*, etc. Notons des particularités harmoniques curieuses, l'emploi, dès 1589, d'une septième de dominante non préparée, l'usage de l'accord de quarte et sixte, etc. Son *Diliges Dominum* est un bon modèle de canon *recte et retro* pour huit voix. Mais ce qui est le plus important, c'est sa musique pour virginale, où, sans négliger le contrepoint, il traite des airs populaires, sur lesquels il construit d'ingénieuses et brillantes variations. Ambros a beaucoup loué ces compositions,

qu'il trouve plus intéressantes que les pièces instrumentales italiennes de la même époque. Rubinstein également s'est occupé de lui, et exécutait de ses pièces comme spécimens primitifs d'une musique instrumentale vraiment artistique, à ses séances historiques consacrées à l'évolution de la composition pour clavier. On a pu considérer Byrd comme l'inventeur de la *variation* et peut-être aussi de la pièce instrumentale à programme.



Nous avons intentionnellement laissé jusqu'ici de côté, à cause des incertitudes qui s'attachent à sa personnalité et à sa biographie, le compositeur de valeur que l'on peut, dans l'ordre de la musique instru-

mentale, considérer comme le véritable prédécesseur de Byrd, Hugh Aston. Il appartient au commencement du siècle. Bien qu'il ait fait aussi de la musique vocale, c'est, en somme, sur le terrain de la musique pour virginale qu'il a montré de l'originalité et peut-être du génie. Il comprit la différence essentielle des deux styles, pour voix ou pour instruments. Il est remarquable pour le don des rythmes et l'entente de leur combinaison, pour l'intérêt donné à la partie de chacune des deux mains, pour le soin et l'usage des contrastes résultant de l'emploi des divers registres du clavier. Ajoutons qu'il se sert d'une portée de sept lignes, et que le clavier pour lequel il écrit est d'une étendue de trois octaves et une tierce.

Nous passerons maintenant briève-

ment en revue les compositeurs, de moindre importance, que l'on rencontre en Angleterre au XVIe siècle. Nous mentionnerons : Pasche ; Richard Sampson, auteur de motets, et, en particulier, d'un *Psallite felices* écrit en l'honneur d'Henry VIII ; Richard Davy, auquel on attribue l'honneur d'avoir composé la plus ancienne *Passion* connue ; William Newark ; Orwell ; Wilkinson ; John Gwynneth ; Robert Davis, qu'il conviendrait peut-être d'identifier avec le Richard Davy dont il vient d'être question ; Risby ; Thomas Lovell ; Henry Petre ; Richard Parker ; John Gilbert ; Robert Cooper ; Sturton ; Thomas Ashwell ; Jacket ; Testwood ; Bramston ; John Mason. La plupart de ces noms semblent se rapporter à l'époque du règne de Henri VIII. D'autres noms peut-être plus consi-

dérables seraient ceux de Nicolas Ludford, dont les œuvres révèlent des facultés puissantes; de Fording; de Richard Pygott; de William Cornysshe, artiste d'un mérite supérieur, et dont le fils paraît avoir été aussi un musicien de valeur. John Taverner a droit à une place un peu à part; il a, dans son style, plus d'affinité avec ses devanciers qu'avec ses successeurs. Nommons encore John Hampton, John Dygon, James Northbroke, Walter Erell. On doit, pour un *Félix namque*, à quatre parties réelles, développé et étudié, mentionner Selby, identique peut-être à celui dont le nom est ainsi transcrit : William Shelbye. Nous trouvons ensuite John Thorne, poète et logicien, en même temps qu'adonné à la musique, et dont un bon motet a été imprimé par Hawkins. Citons

aussi Oclande (Okeland, Oakland) et Avery Burton.

John Redford, maître des Enfants de la cathédrale de St-Paul, et peut-être organiste, qualifié d'incomparable par un poème de l'époque, lui-même poète, passe pour un des meilleurs compositeurs instrumentaux de son temps. C'est ici le lieu de rappeler le souvenir de John Heywood, joueur de virginale, compositeur renommé d' « interludes » et dont la seule composition connue est un chant avec accompagnement de luth.

On attribue des pièces d'orgue et des antiennes à Richard Farrant, mais comme il y eut plusieurs artistes de ce nom, cette attribution d'œuvres d'ailleurs remarquables demeure assez douteuse. John Shepherd écrivit une messe sur un chant populaire déjà

utilisé par d'autres musiciens. Il est peut-être le véritable auteur de la belle antienne : *O Lord, the Maker of all things,* inexactement attribuée, comme nous l'avons dit plus haut, à Henry VIII. Des doutes s'élèvent relativement à Robert Johnson, chapelain d'Anne de Boleyn, et peut-être confondu avec des homonymes. De Richard Edwards, de John Merbecke il subsiste peu d'œuvres, ainsi que de Georges Etheridge, médecin d'Oxford, qui eut la réputation d'un grand musicien. Nous indiquerons encore : Robert Stone, Thomas Causton, dont le contre-point est pur et musical, Edward Hake, l'organiste Thomas Appleby, Wright, William Mundy (des œuvres de lui sont encore exécutées dans les églises), William More, dont nous désignerons spécialement le motet *Levavi oculos,*

William Blithman, organiste, qui eut l'honneur d'être le maître du grand musicien John Bull, dont il sera question ci-après ; William Hunnis, peut être plus distingué comme poète que comme compositeur, William Damon, auteur de motets et antiennes.

Nous ne voulons pas omettre Osbert Parsley, Henry Stonings, Richard Allwood, auteur de musique vocale et aussi de pièces instrumentales, et dont Hawkins a publié une improvisation compliquée en mode mixolydien; l'organiste William Fox; George Barcroft; Nathaniel Patrick, dont un certain nombre de pièces sacrées et profanes sont demeurées manuscrites, et que l'on a parfois comparé à Tallis; Robert Whyte, pourvu de qualités rares, qui jouit, en son temps, d'une haute renommée,

mais qui, depuis, a été oublié, ou confondu avec des compositeurs plus récents portant le nom de White ; Robert Persons ou Parsons, également confondu avec des homonymes ultérieurs. Il convient enfin de se souvenir de deux compositeurs italiens établis en Angleterre, et sur l'un desquels nous aurons sans doute occasion de revenir : Lupus Italus et Ferrabosco.

Nous dirons par la suite quels furent les progrès de l'édition et de l'impression musicales en Angleterre. Il est à remarquer qu'à cet égard, le développement, dans ce pays, a été plutôt tardif, et que l'on y fut lent à suivre les exemples, souvent brillants, donnés sur le continent, par exemple par Petrucci à Venise, etc., etc.

Le règne et l'influence d'Elisabeth empiètent sur le siècle suivant. Mais

dès à présent nous pouvons appeler l'attention sur la rare habileté avec laquelle cette souveraine jouait de la virginale; on a été jusqu'à prétendre que ce fut en son honneur que ce nom avait été donné à l'instrument. Elle jouait aussi du poliphant, instrument dont les cordes étaient formées de fils de cuivre. Il est possible qu'elle ait elle-même composé, mais on manque à cet égard d'une certitude positive.

On sait moins en général que sa sœur Marie, à qui elle succéda sur le trône, avait également de grandes aptitudes musicales, aptitudes qui, dit-on, s'étaient révélées dès sa plus tendre enfance. On a gardé le souvenir d'une circonstance où, alors qu'elle avait onze ans, on l'entendit jouer avec talent de l'épinette. Dès le commencement du XVIe siècle, d'ailleurs, le goût et l'usage des

instruments à clavier s'étaient généralisés, et la culture de ce genre de musique faisait très habituellement partie de l'éducation féminine. C'est du reste au début du siècle que se rapportent trois pièces, sur lesquelles bien des mains de jeunes filles ont dû à cette époque s'exercer, et dont la plus longue et la plus difficile est une sorte de « Musette » attribuée à cet Hugh Aston dont nous avons parlé un peu plus haut.

Il convient de réserver pour le chapitre suivant ce qui a trait au théâtre. Signalons du moins, sous Henry VIII, un grand *pageant* (spectacle, — Taine, dans son *Histoire de la Littérature anglaise,* a traité de ce genre d'ouvrages en même temps que des *Masques*), que rehaussait l'exécution de chants interprétés par des artistes de la Chapelle Royale.

En terminant ce chapitre, nous relèverons, comme nous l'avons fait précédemment, quelques particularités se référant à la musique en Écosse. Elle y fut, en ce temps, cultivée avec beaucoup de faveur. Les Écossais se distinguèrent dans l'harmonie diatonique. Pour ce qui regarde la composition, citons les noms d'Andro Kemp, et ceux de divers auteurs de motets latins : Angus, David Peebles, Blackhall, chanoine d'Holyrood, puis ministre, Sir John Futhy, qui passa pour le plus habile organiste de son pays, et qui était fort au courant des progrès de son art. Il importe de mentionner un traité de ce temps, écrit en dialecte écossais, fort étudié et d'une réelle valeur, fondé principalement sur les idées d'Ornithoparcus, et dans lequel Josquin est cité. — On peut

noter que la musique écossaise eut, par contre-coup, fort à souffrir de l'effet, rapide et puissant, des prédications de Knox. Mais il est à croire que cette influence destructrice ne s'étendit pas aux airs populaires, nombreux et caractéristiques (et en partie d'origine anglaise), aux ballades que chantaient les bergers, etc.

A l'histoire de l'Écosse se rapporte, pour cette époque, le nom d'un étranger, fameux par ses aventures et ses malheurs, Rizzio. Il paraît certain qu'il ne fut qu'exécutant (sur le luth), et qu'il ne composa pas. Il faut donc considérer comme erronée l'opinion, propagée au XVIIIe siècle, de sa prétendue influence sur la musique écossaise.




HENRY PURCELL
1658—1695



CHAPITRE III

LE XVIIe SIÈCLE.

Jusque vers 1630 vont continuer de régner en musique les goûts que nous avons vus prévaloir dans les temps dont il est question à la fin de notre précédent chapitre. A partir des toutes dernières années du XVIe siècle, il est à remarquer que les rapports artistiques entre l'Angleterre et le reste de l'Europe devinrent plus fréquents et plus intimes. On doit noter que des compositeurs anglais importants de l'époque, tels que Peter Philipps et Deering, ont passé une partie de leur existence sur le Con-

tinent. Une caractéristique de cette fraction du siècle, c'est que la musique profane fut alors, en Angleterre, cultivée de préférence à la musique religieuse. D'ailleurs, on peut, des œuvres de Shakespeare et des dramaturges ses contemporains, inférer que la connaissance et la pratique de l'art musical étaient, vers cette date, très généralement répandues; la terminologie de la musique est couramment employée d'une façon qui implique la familiarité du public avec la technicité elle-même. Il est bon, pour ne rien oublier, d'appeler plus particulièrement l'attention sur une certaine influence italienne, marquée par des publications et des exécutions en présence d'auditoires de choix. N'omettons point non plus de faire observer qu'une grande partie de la musique

de Roland de Lassus fut réimprimée en Angleterre en 1598 et 1606.

Les genres de composition les plus à la mode, ce sont les Madrigaux, en style contrapontique et sans accompagnement, et les « Ayres », en style libre, pour une ou plusieurs voix, avec accompagnement instrumental de luth, et quelquefois aussi de viole de gambe. Les collections de Madrigaux, Canzonettes et Ballets qui se rapportent à l'intervalle compris entre les dernières années du XVIe siècle et l'année 1630 sont nombreuses. Le British Museum est remarquablement bien pourvu à cet égard.

On ne saurait passer sous silence ce fait si important que la musique populaire était alors très en faveur. Les chaudronniers et autres gens de métier avaient leurs airs favoris. Il

paraissait des recueils de poésies spécialement écrites pour être ajustées à ces mélodies courantes dont il serait possible de retrouver encore la trace.

D'autre part, l'éveil était si général, dans toutes les directions, que c'est vers le même temps que Lanier (nous reviendrons plus loin sur ce qui le concerne) inaugurait, pour un *Masque* de Ben Jonson, l'usage du récitatif. Ces *Masques* étaient, on le sait, des sortes d'intermèdes, des divertissements dramatiques, prêtant à une assez brillante mise en scène. Pour celui dont il vient d'être question, Lanier avait peint les décors, et il chanta dans la pièce. Quant à la musique purement instrumentale, elle jouissait d'une véritable vogue, principalement pour ce qui regarde les instruments à clavier. Après 1600, les

violes furent l'objet d'un engouement universel. On peut, pour cette période, distinguer quatre genres de pièces instrumentales : la Danse, avec variations; — la Fantaisie (*Fancy*) en style contrapontique; — la Pièce descriptive à programme; — la Variation sur un air populaire. Un écrivain allemand, Max Sieffert, a curieusement étudié, à une date encore récente, l'influence exercée sur les artistes de la Germanie par ce développement de la musique instrumentale anglaise. Encore plus qu'à l'époque précédente où nous avons déjà noté ce trait, l'étude de la musique instrumentale faisait, en Angleterre, partie de l'instruction des femmes. Il est vrai qu'un auteur du temps émet à ce sujet une remarque qui s'est également vérifiée depuis : à savoir que les *jeunes filles* se mon-

trent très zélées pour ce genre de passe-temps, mais que les mêmes, une fois mariées, sont enclines à délaisser la musique.

Par une singularité assez bizarre, le violon était dédaigné, regardé comme un instrument vulgaire, et sur ce point, à cette date, l'apport anglais est tout à fait nul.

Dans la théorie, l'on ne restait pas inactif. Sans parler des ouvrages anonymes, nous trouvons, à la limite des deux siècles, les œuvres d'Anthony Holborne et de Thomas Robinson, et surtout le livre considérable, sous forme de dialogue, de Thomas Morley, livre qui fut traduit en allemand, et qui est peut-être, à certains égards, la production théorique la plus importante publiée en Angleterre. En 1609, Dowland traduit le *Micrologus* d'Ornithopar-

cus. Aux mêmes dates à peu près se rapportent les ouvrages de Thomas Ravenscroft et du docteur Flud. Quant au traité de Thomas Campion, il renferme des vues caractéristiques sur la basse, et manifeste une tendance accusée vers la pureté d'écriture et le système harmonique moderne.

***

Parmi les contrapontistes placés sur ce que l'on pourrait appeler la lisière des deux âges, on peut citer John Farmer et surtout Georges Waterhouse qui accomplit la prouesse d'écrire plus de mille canons sur le même plain-chant; Nathaniel Gyles et Robert Stevenson; Dallis; Thomas Mudd; William Randall; Edward Blancks; Edward Johnson; Arthur Cock; Thomas Boyes; John Bald-

win; Edmond Hooper; William Stonard; Nicholas Strogers; William Smyth; Matthew Jeffrey; Thomas Wilkinson; John Parsons. Elway Bevin, probablement élève de Tallis, montra de l'habileté dans les canons. L'organiste John Holmes a composé surtout de la musique profane. On doit au contraire à Adrian Batten de la musique sacrée. Peter Philipps, nommé par nous tout à l'heure en passant, est un des compositeurs les plus considérables de ce temps. Il a fait des madrigaux et de la musique religieuse. Phalèse a publié de ses œuvres. On peut, dans une certaine mesure, le rattacher à l'école de Palestrina.

Nous avons compris Byrd dans la section antérieure, mais il appartient aussibien, nous l'avons dit, à l'époque qui, pour le présent, nous occupe.

Parmi ses publications postérieures à l'année 1600, nous signalerons : *Medulla Musicke* (1603); *Gradualia* (1607); *Psalms, Songs, and Sonetts* (1611), ainsi que sa contribution au recueil de pièces pour virginale intitulé *Parthenia* (1611), recueil célèbre plusieurs fois réimprimé dans le courant du XVIIe siècle. — Élève de Byrd, Thomas Morley, auteur du traité remarquable dont nous parlions tout à l'heure, s'est hautement distingué dans la musique sacrée et surtout dans la musique profane. Il a été très apprécié en Allemagne, et plusieurs de ses œuvres sont encore actuellement fort connues. Plus intéressants peut-être que ses madrigaux proprement dits sont ses charmants *ballets*, compositions madrigalesques d'un rythme marqué, d'un mouvement vif, purement vocales

d'ailleurs, traitées à quatre ou cinq voix, et aux accents desquelles on exécutait parfois des danses. — Une autre figure d'un grand relief est celle de John Dowland, qui voyagea en Europe, et qui avait pour trait particulier la recherche de l'expression sentimentale, non moins, paraît-il, dans son jeu, comme luthiste, que dans ses compositions. Un sonnet du temps parle de « son toucher céleste, propre à ravir les sens humains ». Il fut au service du roi de Danemark. Les critiques de son pays ont parfois établi un parallèle entre lui et John Field, fameux également par sa tendance au sentiment dans la composition et dans le jeu. Le fils de Dowland, Robert, a pareillement écrit de la musique.

John Bull mérite une place dans les premiers rangs des musiciens de

cette époque, moins peut-être pour ses compositions que pour son extraordinaire virtuosité sur les instruments à clavier. — Nous rencontrons encore Daniel Norcome, George Marson, Thomas Hunt, John Lisley, William Cobbold, Richard Nicholson, John Milton, père de l'auteur du *Paradis perdu,* John Hilton. — John Mundy a écrit des pièces de clavier qui avaient pour caractères la complexité et la difficulté. Nous nous bornerons à nommer George Kirbye et Thomas Weelkes. — Ce fut surtout dans les madrigaux que brilla John Wilbye. Deux de ses œuvres : « Flora gave me fairest flowers » et « Lady, when I behold » demeurèrent longtemps au répertoire des sociétés de chant et sont encore bien connues. Une opinion assez accréditée salue en lui le meilleur des madrigalistes anglais.

— Citons simplement Michaël Cavendish et Robert Jones qu'il ne faut pas confondre avec un devancier homonyme. De même pour John Bennet, qui porte le même nom qu'un contemporain de Dunstable, et qui, madrigaliste de valeur, a peut-être écrit le plus beau et le plus souvent exécuté des morceaux dont la collection si connue, consacrée à la reine Élisabeth, est intitulée *les Triomphes d'Oriana*.

Nous ferons encore figurer sur notre liste Richard Carlton, Thomas Bateson, Michaël East, sans doute parent de l'éditeur célèbre, auteur de jolies pièces instrumentales et de neuf fantaisies portant le nom des neuf Muses, dont l'une en particulier est demeurée très réputée. Au même groupe doivent être adjoints Francis Pilkington, Thomas Vautor,

Henry Peacham, Richard Deering, incidemment cité plus haut avec Philipps, dont les ouvrages atteignirent un haut degré de renommée. Il a pratiqué avec succès le genre monodique dans des pièces latines, demeurées longtemps en faveur, et que, notamment, aimait à se faire chanter Olivier Cromwell au temps de son Protectorat. D'après une indication que nous devons à l'obligeance de M. de Ménil, Richard Deering est le premier compositeur qui publia ses œuvres avec *basso continuo,* comme en témoigne le premier volume des *Cantiones sacræ* auxquelles nous venons de faire allusion. Auprès de Giles Farnaby et de Richard Allison, nous rangerons Thomas Campion, médecin, auteur du traité déjà mentionné, qui, versé en tout genre de culture, fut un remar-

quable amateur plutôt qu'un spécialiste. On l'a quelquefois rapproché des *dilettanti* Florentins, ses contemporains, qui contribuèrent tant, comme le montrera notre *Histoire* (en préparation) *de la musique italienne*, à introduire dans l'art un nouvel esprit. Les préfaces de ses recueils de 1601 et 1613 sont remplis de vues ingénieuses. Comme compositeur, il se rapproche, surtout quand il emploie la mesure à trois temps, du genre populaire, mais il s'entend aussi à se servir d'un style plus savant. Pour le recueil de 1601, Philippe Rossetor avait été son collaborateur. — Campion composa aussi de la musique pour des *Masques*, musique qui comportait parfois un orchestre assez nombreux, par exemple, dans un cas relevé par M. Romain Rolland, en 1607, une quarantaine d'instruments.

Nos indications seraient incomplètes si nous ne disions un mot de Thomas Greans, de Tobias Hume (surtout auteur de musique instrumentale), de John Dangel, de John Bartlett. — Parmi les œuvres de Thomas Ford, une ravissante pièce, « Since first I saw your face » a acquis et gardé une légitime popularité. On l'exécute encore partout en Angleterre, malheureusement avec une harmonie modernisée.

Nous n'omettrons pas Henry Youll. Thomas Ravenscroft, déjà précédemment mentionné en tant que théoricien, a droit, comme compositeur, à une place assez importante. Alphonse Ferrabosco, fils de l'Italien précédemment nommé, fut tenu en haute estime. Deux autres Ferrabosco se firent connaître par la suite.

Anglais italianisé, Giovanni Co-

perario (Cooper) se rattache à l'école du style monodique. Outre ses pièces instrumentales, nous avons à rappeler son « Masque of Flowers ». Un autre musicien, Nicholas Lanier, qui avait réellement du sang italien (et aussi français) dans les veines, a concouru, — nous avons déjà, dans ce sens, donné en passant une première indication — à la formation du style dramatique. Comme Campion, dont nous parlions un peu plus haut, Lanier était un homme muni de dons fort variés. Charles I[er] l'envoya en Italie pour y recueillir des tableaux; lui-même était distingué comme peintre et comme graveur.

Nous retrouvons encore la trace de Thomas Lupo, de Thomas Giles, de William Corkine, Daniel Bachelor, Robert Hales et Robert Martin; de John Maynard, connu par sa mu-

sique instrumentale; de Henry Lichfild, auteur de bons madrigaux à cinq voix; de Robert Tailour, John Attey, John Earsden, Sir William Leighton, Kindersley, Martin Peerson, John Amner et les trois frères Edward, Ellis et Orlando Gibbons. Il convient de s'arrêter à celui-ci, présenté comme comparable à Byrd, et comme un des meilleurs musiciens qu'ait produits l'Angleterre. Sa musique d'église est encore jouée. Ses compositions instrumentales se recommandent par des qualités éminentes, de même que ses madrigaux, en particulier celui qui est intitulé *le Cygne d'argent.*

Nous nous contenterons d'une énumération rapide pour ce qui a rapport à William Wigthorpe, Matthew et William White, Daniel Farrant, John Lugg, Robert Ramsay, William Brade, violiste, qui écrivit

de la musique instrumentale, John, Giles et Thomas Tomkins, trois frères dont le dernier nommé est le plus important, John Ward.

On a fait observer qu'après les motets de ce Martin Peerson qui figure dans notre avant-dernier paragraphe, le genre madrigalesque est à peu près abandonné. C'est dans les fantaisies (*Fancies*) que se réfugie la polyphonie, sous la forme d'un grand nombre de morceaux pour violes — tandis que pour le clavier l'on s'en tenait, à peu d'exceptions près, à une forme plus simple, plus légère, généralement voisine du rythme de danse.

L'institution à peu près régulière du haut enseignement musical, par la création de chaires, appartient à cette période. Mais nous aurons lieu ci-dessous d'y revenir plus opportunément.

***

Nous avons dit, çà et là, quelque chose du théâtre. Il importe, sous ce rapport, de signaler l'usage, peu à peu accrédité, des exécutions de morceaux pendant les entr'actes. Même dans les pièces appartenant purement à l'ordre dramatique, le chant avait une part. Cela s'était annoncé dès le temps d'Élisabeth. Les ouvrages de Shakespeare comportent souvent une partie musicale, des chants, comme l'incantation de *Macbeth*, etc... On sait que Robert Johnson avait composé la musique nécessaire pour *la Tempête*. Les *Masques* (le plus célèbre peut-être est le *Comus* de Milton) restaient, d'autre part, en honneur, et cela dura, semble-t-il, jusqu'à la limite du règne de Charles Ier. La guerre civile eut pour conséquence

la fermeture des théâtres. Elle eut des effets aussi désastreux pour la musique d'église, délaissée en Angleterre, « complètement arrêtée » en Écosse. A cette période agitée se réfèrent des épisodes tels que la destruction de l'orgue de l'Abbaye de Westminster par une soldatesque qui emportait, dit-on, les tuyaux au cabaret. Au regard de certaines sectes fanatiques, les orgues étaient classées parmi les « monuments de la superstition ». Parmi les derniers musiciens religieux qui se firent connaître antérieurement à ces troubles, nous désignerons William Cranford, John ou Richard Hutchinson, Henry Loosemore, et deux autres membres de la même famille, John et George; Henry Molle; John Mudd, Henry Palmer, Richard Portman, élève d'Orlando Gibbons, Thomas Wilson, Leonard

Woodson qui avait eu précédemment des membres de sa famille dans la Chapelle Royale. En regard de ces talents voués à l'art sacré signalons un compositeur profane, Walter Porter, auteur de *Toccatas, Sinfonias,* etc.

Des écrivains anglais ont, à une date récente, protesté à bon droit contre l'opinion d'après laquelle le temps de la République aurait été, d'une manière générale, défavorable à la musique. Seule la musique religieuse put alors subir le contre-coup des événements. Un fait cité plus haut par nous a pu déjà faire voir, en ce qui concerne personnellement Cromwell, quel était son goût pour l'art musical. En réalité, l'époque du *Commonwealth* fut, dans l'histoire de la musique, une période plutôt brillante, pendant laquelle l'habileté technique progressa et se généralisa.

Les concerts se multiplièrent. La production fut loin de languir. De là aussi date un redoublement d'activité dans la publication C'est ici l'occasion de signaler, à ce point de vue, Playford, qui eut le secret de fournir au public exactement ce qu'il désirait. Cet homme de mérite, dont l'imprimeur était Godbid, nous est présenté comme une figure d'une véritable importance dans l'histoire artistique; il est, somme toute, le premier Anglais qui ait fait preuve de capacité dans le domaine de l'édition musicale.



La seconde moitié du siècle offre à l'histoire de l'art plus d'un fait intéressant. A ce temps se rattache le nom de William Young, violiste, qui

résida en Autriche, et dédia des sonates à l'archiduc Ferdinand-Charles. William Lawes fut un compositeur fécond dans tous les styles, et plus spécialement pour les instruments. Le fils d'un des musiciens de Charles Ier, Edward Colman, compositeur, fut aussi chanteur sur le théâtre où sa femme était cantatrice. Arthur Phillipps et John Wilson, tous deux professeurs à Oxford (le premier, en cette situation, avait succédé à Nicholson) se distinguèrent, l'un comme organiste, l'autre comme chanteur et virtuose. Nous regrettons d'être obligé de nous borner à une courte mention en ce qui concerne John Gamble, joueur de cornet ayant appartenu à la Chapelle Royale; Simon Ives, dont une ronde est encore chantée; John Jenkins, appelé par Anthony Wood « un petit homme avec une grande

âme », musicien célèbre, populaire, et que l'on nous signale comme le « typique » compositeur instrumental d'une époque dont, d'autre part, le non moins « typique » compositeur vocal serait Henry Lawes, auteur de la musique pour ce *Comus* auquel nous avons fait allusion. Lawes, en effet, mérite une place un peu à part pour sa belle déclamation musicale, ses « airs parlants ». Les meilleurs poètes de l'époque lui donnèrent leurs vers à mettre en musique. Dans son intéressante préface du *Livre d'airs et dialogues*, il se fait le champion de l'art national contre l'art italien. Davis Mell composa assez peu de musique, mais il fut, en Angleterre, le meilleur violoniste de son temps; il avait signé la pétition adressée au Protecteur pour l'établissement d'un Collège national de mu-

sique. Auprès de lui Paul Wheeler, pour son talent sur le violon, mérite d'être cité. Nommons encore Thomas Brewer dont le morceau « Turn, Amaryllis » fut alors qualifié de *glee;* nous aurons plus loin l'occasion de nous expliquer sur ce genre de composition, dont nous avons dit un mot au début de notre ouvrage. A la littérature musicale appartiennent les traités qui portent les signatures de Christophe Symson et de Benjamin Hely. Principalement comme ayant pratiqué l'enseignement, il conviendrait de désigner aussi Alphonso Marsh et Richard Cook.

Les « amateurs » également, durant cette période, sont dignes d'intérêt. Dans ce nombre nous comprendrons Robert Bolles; Sir Peter Leycester, savant antiquaire et auteur d'un bon traité de musique;

— John Humphrey; — Edmund Chilmead, mathématicien et philologue, qui organisa un concert hebdomadaire à Londres Silas Taylor, bon musicien, ainsi que son frère Sylvanus, avait été capitaine de ces « Côtes de fer » que Victor Hugo n'a pas oubliés dans son *Cromwell*. Il s'adonna à l'archéologie et à plus d'une autre science. Dans les rangs des amateurs de la musique doit être aussi compté, pour son goût exercé le colonel Hutchinson, le « Régicide ».

Malgré la faveur, somme toute croissante, dont jouissait la musique, le fanatisme religieux se livrait encore parfois contre elle à des manifestations assez bizarres. C'est ainsi que les Quakers proscrivirent toute espèce d'art musical. Sous l'influence de leurs doctrines un bon musicien, Solomon Eccles, jeta publiquement dans les

flammes ses instruments, et, le peuple ayant éteint le feu, les mit en pièces.

Dans le même ordre d'idées, nous avons vu de quelles hostilités singulières l'orgue avait été l'objet. Le règne de Charles II le remit en honneur. Ce fut le temps où travaillèrent divers constructeurs de ces instruments, John Loosemore, Dallams, Thamar de Peterborough, Preston de York, John Taunton, Harris et ses fils. Un Allemand, Bernhard Schmidt, se signala aussi dans ce genre de travaux. Notons que les orgues dont il est ici question étaient à l'ancienne façon anglaise, de petites dimensions et sans pédales. Il n'y eut guère, au reste, que les cathédrales et églises importantes qui furent alors munies de ces instruments. Les églises paroissiales, pour la plupart, en demeurèrent privées.

Un groupe de compositeurs doit ici prendre place : William Child, auteur de musique religieuse ; Christopher Gibbons, second fils d'Orlando ; Benjamin Rogers à qui surtout sa musique instrumentale valut de la réputation ; ses douze fantaisies pour violon et orgue furent présentées à l'Archiduc d'Autriche comme un des meilleurs spécimens de l'art du temps. Albertus Bryne composa de la musique religieuse. Il s'essaya aussi dans le genre instrumental. Randall Jewett fut organiste des deux cathédrales de Dublin.

Nous retrouvons devant nous la famille Playford, un peu comme, en Allemagne, on trouve plusieurs générations dans la maison Breitkopf. Parmi les publications qui datent de la fin du siècle, il faut citer : *The Pleasant Companion*, méthode

pour le flageolet, et quelques autres ouvrages similaires. Au même temps appartient le *Musick's Monument* de Mace, important et curieux ouvrage théorique, où il est traité principalement du luth.

Il faut considérer comme un des premiers orchestres réguliers ayant existé en Angleterre la bande de vingt-quatre violons organisée, à l'imitation de ce qui existait en France, par Charles II. Dans ces « violons » étaient compris des instruments à cordes plus grands et plus graves. Baltzar, le grand violoniste de Lubeck, fut un moment à leur tête. Il eut pour successeur dans ce poste John Banister. Un des emplois de ces exécutants était de jouer de la musique de table.



Que devenait, en cette partie du siècle, la culture de la musique dans les classes populaires? Il est assez difficile de l'établir, car, d'une part, on signale sur ce point un certain déclin, et, d'un autre côté, l'on fait remarquer que cet enseignement n'était pas négligé dans les établissements de charité où étaient élevés des enfants pauvres, destinés à devenir des apprentis ou des servantes. Les laitières avaient, dit-on, leurs cortèges, et revenant toutes ensemble au logis, porteuses de leur lait, elles étaient parfois précédées par quelques joueurs d'instruments rustiques.

A l'opéra proprement dit, d'ailleurs à peine « naissant », le temps de la Restauration paraît avoir été assez peu favorable. Ce qui prévalait alors, c'était une autre espèce de spectacle, drame ou comédie. La pièce avec mu-

sique était en somme le genre à la mode; des entr'actes analogues à ceux dont nous avons déjà parlé, peut-être aussi des ouvertures, étaient exécutés. Les pièces de Shakespeare et de ses contemporains étaient représentées dans cet esprit, c'est-à-dire avec l'addition de musique, — et aussi avec un certain déploiement de décors et de figuration. — Plus caractéristiques encore de l'époque sont les concerts, déjà connus, comme nous l'avons dit, mais qui se développent alors. Quoique ce fussent parfois des réunions de genre assez humble, dont le prix d'entrée n'excédait pas un shilling, on y faisait généralement de bonne musique. Ce temps est celui de ce Britton, dont notre confrère M. Bellaigue a parlé de façon si intéressante, et à propos duquel, antérieurement, Fromental

Halévy avait composé l'un de ses plus jolis morceaux littéraires. Cet homme de petite origine, qui avait crié son charbon, le matin, dans les rues de Londres, possédait des dons extraordinaires pour la musique, pour les antiquités, pour toute espèce de savoir. On a prétendu qu'il avait été l'agent d'un parti politique, et que ses concerts servaient à masquer des assemblées de conspirateurs. — La souscription aux séances de Britton était de dix shillings, et, de ses plus riches adhérents, il ne voulut jamais recevoir davantage. Il mourut dans les premières années du XVIIIe siècle, à la suite de l'effroi que lui avait causé une mauvaise plaisanterie imaginée par un de ses « souscripteurs » avec l'aide d'un fort habile ventriloque.

Si l'on vit alors se répandre un nouvel art ecclésiastique, qui, malgré

le progrès général du savoir, était inférieur, comme portée et comme ampleur, aux beaux spécimens des époques précédentes, en revanche de simples mélodies, colorées et poétiques, et depuis demeurées dans la tradition, furent alors créées. Le *catch*, « forme d'art purement anglaise » disent les critiques, commença depuis lors à prendre de l'importance. Ses débuts assez humbles ne l'empêchèrent pas d'acquérir, sous la plume des compositeurs expérimentés, une valeur et un accent qui en firent peu à peu un des genres les plus intéressants, les plus colorés de la musique britannique.

Le progrès de la culture se marque par l'établissement, en 1684, à Cambridge (qu'Oxford, on l'a vu, avait à cet égard, précédé), d'une chaire de musique qu'occupa d'abord Staggins; il eut pour successeur

Tudway. L'activité théorique ne se ralentissait pas. C'est à l'année 1680 que remonte le traité intitulé : *Synopsis of Vocal Musick*. Noble et Pigot, étudiants d'Oxford, s'occupèrent des relations des mathématiques et de la musique. Un excellent traité sur le même sujet fut composé par Sir Francis North. Holder s'intéressa pareillement à ces questions. Différents mémoires de grande valeur scientifique furent donnés par Turner, Morland et Wallis ; — quant à Newton, s'il s'occupa assez peu d'acoustique, il toucha du moins indirectement à la théorie musicale par ses recherches sur la vitesse du son.

Nous avons dit un mot de la « centralisation musicale », à Londres, à partir d'une certaine date. Cela explique que l'on ait, alors,

peu de chose à relever concernant la vie artistique dans les autres parties du royaume. A Dublin, l'on ne rencontrerait rien de bien saillant. En Écosse, nous n'aurions guère à mentionner qu'une certaine fête de Sainte-Cécile, à Édimbourg, en 1695, où un groupe de professionnels et d'amateurs interpréta diverses pièces instrumentales. A peine pourrait-on signaler quelques autres faibles indices d'activité musicale à Dundee et à Aberdeen.

***

Avant d'en venir à Purcell, par qui nous clôturerons ce chapitre, nous avons encore à passer en revue un certain nombre de compositeurs : Matthew Lock, organiste, qui collabora à la partie musicale de divers ou-

vrages de Shakespeare, et soutint une polémique sur des questions techniques avec Thomas Salmon. Au gré de quelques historiens de l'art, au nombre desquels se range M. Romain Rolland, il conviendrait de voir, en Matthew Lock, un musicien considérable, et que Purcell ne doit pas faire oublier. Il serait le premier, qui, après avoir écrit des *Masques*, aurait donné de la musique dramatique avec le titre d'*opéra*. Dans l'édition de sa *Psyché* et de sa *Tempête*, publiées sous le nom de *The English Opera*, avec une préface très combative, suivant son habitude, il revendique hautement son innovation (1675). Disons en passant qu'il était fort lié avec Pepys, dont le *Journal*, source précieuse d'informations sur la musique anglaise du temps de Charles II, montre combien l'Angle-

terre d'alors était un pays passionnément musicien. — Henry Cooke, ci-devant capitaine dans l'armée royale, fut un excellent professeur et composa de bonnes antiennes; — la musique de Pelham Humfrey a été longtemps chantée; — John Blow s'essaya dans plusieurs genres, et fut l'auteur d'un Masque : *Vénus et Adonis*. Auprès d'eux, doivent figurer : Robert Smith, Michael Wise, Thomas Turner, qui passa, d'ailleurs à tort, pour avoir composé, en un seul jour, à l'occasion d'une victoire, l'antienne *I will alway give thanks;* Henry Hall et son fils, tous deux poètes et musiciens ; Pickaver, Benjamin Lamb, Thomas Hecht, Allanson, Nicholas Wootton, Isaac Blackwell, John Jackson, John Reading, organiste et compositeur de mérite, qui a eu plusieurs homonymes également musiciens; William

King, John Ferrabosco, probablement le dernier de cette espèce de « dynastie » mentionnée ci-dessus. Puis viennent des dignitaires ecclésiastiques : William Holder, chanoine, William Tucker, Robert Creyghton, fils d'un évêque écossais, lui-même, investi d'un canonicat ; Henry Aldrich, qui forma une splendide bibliothèque de musique anglaise et italienne, léguée par lui au collège de Chiist Church d'Oxford dont il était doyen, et de laquelle le révérend H -E. Havergal a donné un magnifique catalogue illustré ; Aldrich a écrit deux *Catches,* qui sont encore chantés. — Henry Bowman, organiste, n'a laissé qu'une seule antienne, mais il a produit davantage dans le genre de la musique profane. Le nom de John Banister, déjà cité, nous ramène au théâtre, puis-

qu'avant d'organiser chez lui des concerts, il fut le chef d'orchestre de l'entreprise d'opéra de Davenant, collabora à la musique écrite pour *la Tempête*, et publia des morceaux pour une *Circé*. L'activité de Thomas Farmer, qui semble avoir été doué de fort belles facultés, s'exerça aussi dans ce sens. A la biographie de Nicolas Staggins se rattache une anecdote intéressante. Tandis qu'il était à la tête des violons du roi Charles II, celui-ci donna l'ordre à l'Université de Cambridge de le recevoir docteur en musique. On s'apprêtait à obéir au roi, mais à contre cœur, et en ridiculisant cet impétrant par ordre; le musicien, comme morceau de réception, envoya une pièce dont l'exécution, faisant taire toutes les objections, changea subitement la situation du

tout au tout. On trouve, dans l'histoire musicale anglaise du XVIIe siècle, trois Courteville, le grand-père, le père et le fils. Le second eut l'honneur de collaborer avec Purcell, sur un livret dû au chanteur Thomas d'Urfey, pour le *Don Quixote* (1695). Le dernier, qui, tout en étant musicien, s'occupa aussi d'écrits politiques, et auquel, en déformant son nom, l'on donna le sobriquet de *Court-Evil* (diable de Cour), vécut très avant dans le siècle suivant.

Quelques lignes doivent être consacrées à la question de l'origine du *God save*, attribué à différents auteurs, et à propos duquel on s'est demandé s'il était déjà composé en 1688. Le problème n'a pas, jusqu'ici, reçu de solution. On sait, à n'en pas douter, que ce choral existait en 1742, mais à cela, à peu près, paraissent se borner les certitudes.



Nous voici arrivés à celui que l'on a pu appeler le plus grand des musiciens anglais, à Purcell. On lui rend pleine justice en France, grâce, en grande partie, aux beaux travaux de MM. Romain Rolland et de Ménil. D'autre part, M. Dukas, dans la *Chronique des Arts*, lui a consacré une chaleureuse et très fine notice. Tout récemment, au mois de décembre 1903, M. Bourgault Ducoudray, aux conférences sur l'histoire musicale, chez Mme Herman, a excellemment parlé de lui (ainsi que de Byrd et de Gibbons), et des pièces de sa composition ont été exécutées avec un vif succès.

Le père et l'oncle de Purcell avaient, l'un et l'autre, appartenu à la Chapelle Royale, et, tous deux,

firent leurs preuves de musiciens distingués. Henry Purcell (il eut, lui aussi, un frère musicien que nous retrouverons ultérieurement) fit de très sérieuses études, notamment avec Cooke, Humfrey et Blow. Il paraît avoir composé presque dès son enfance. Vers 1676, il fut engagé comme compositeur au Dorset Garden Theâtre. En cette qualité, il collabora à la musique de trois ouvrages, la tragédie de Dryden, *Aurungzeb,* une comédie et une tragédie de Shadwell. Cette dernière, intitulée *le Libertin,* a pour point de départ la légende espagnole qui a servi de thème au *Don Juan* de Mozart. Des morceaux écrits par Purcell à cette occasion, le chant « Nymphes et Bergers » et un chœur sont, encore aujourd'hui, très connus. Il avait alors dix-sept ou dix-huit ans. Il ne

tarda pas à écrire encore de la musique de théâtre, notamment pour *Didon et Enée*. Lui-même remplissait dans cette pièce, le rôle de la sœur de *Didon,* Anna, transformée assez bizarrement en une « Belinda » ! Le sentiment dramatique qui avait apparu chez Lanier et Lawes, il le retrouve, mais en y joignant l'art de la construction et la haute habileté contrapontique. Toutefois, ces essais ne donnent encore de lui qu'une idée insuffisante. Vers ce temps-là sans doute il s'attacha à l'étude des œuvres de Stradella, dont il s'appropria la suavité, qui devint une des parties intégrantes de son art propre.

C'est en 1682 qu'il devint organiste de la Chapelle Royale, et alors il composa quelques-unes de ses meilleures antiennes (d'autres, fort belles, datent de 1685). En 1683, il

publia de la musique instrumentale, et, dans une préface jointe au recueil, il affirma son goût pour les Italiens, de préférence aux Français. Ce fut sans doute sous l'influence italienne qu'il saisit toute la valeur de coloris et d'expression du violon. Quant à la viole, il l'aimait peu, et composa même un *catch* satirique contre cet instrument. Dans ses sonates, il adopta la terminologie italienne, *adagio, presto, piano,* etc.

Peu après, furent composées ses partitions pour *Circé* et pour l'*Amour tyrannique* de Dryden. C'est vers cette date que les solos de trompette devinrent un élément spécial des œuvres de Purcell. Ces solos étaient écrits pour John Shore (ou Showers), fils lui-même d'un instrumentiste de la même catégorie, et père et grand-père de virtuoses auxquels succéda,

au temps de Händel, Valentin Snow.

En 1690, se place la célèbre composition « officielle », le « Yorkshire Feast-Song », en l'honneur du roi Guillaume. D'autres productions du même ordre sont dues à Purcell. — Son Ode pour la Sainte-Cécile, un de ses plus beaux ouvrages, est de 1692. D'ailleurs, sa musique religieuse est généralement d'une rare beauté. Son chef-d'œuvre peut-être, en ce genre, est le *Te Deum* et *Jubilate* de 1694. Ici, se trouvent certaines dispositions d'orchestre, avec usage des instruments à vent et à percussion, qui sont, pour l'époque, d'une audace et d'une nouveauté surprenantes, et où se marque un sens remarquable de la couleur et de l'effet.

D'autre part, on a vu un trait bien anglais dans son goût pour les

effets choraux, et l'on estime qu'en ce sens, jusqu'à Händel, on n'avait, en Angleterre, rien entendu qui approchât de ses combinaisons dans ce genre.

Il est à noter que sa musique de théâtre, celle, par exemple, de *Dioclétien*, s'applique, comme une sorte de musique de scène, à des drames qui ne sont pas des opéras. Une seule exception existe, son *Roi Arthur*, dont le poème, dû à Dryden, est un véritable libretto.

Quand on considère sa fécondité, sa réussite dans tous les genres, on est étonné de constater que sa vie très courte ne dépassa pas trente-sept années.

En somme, dans l'histoire musicale de son pays, il occupe une place à part, en ce qu'il résume à peu près tout l'effort antérieur, en y ajoutant

des richesses inattendues de sentiment, d'émotion, de goût, d'art et d'effet.

Si quelques observations techniques pouvaient ici trouver leur place, nous appellerions l'attention, pour prouver sa virtuosité d'écriture, sur une double fugue de lui, où l'apparition du thème en augmentation produit une impression digne des plus grands maîtres de la polyphonie. Mentionnons aussi certaines particularités harmoniques, et notamment l'emploi de la septième diminuée sans préparation. C'est un des premiers exemples que l'on puisse citer de ce qui était alors une véritable hardiesse.





TABLE



Imp. Cerf.


IOVAVST